

كتبات

٦٥



د. نعيم عطية

التعبيرية في الفن التشكيلي



دار المعارف

رئيس التحرير أنيس منصور

د. نعيم عطية

التعبيرية في الفن التشكيلي

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

حتى أعبر عن نفسى بقوة أكبر

أذكر أن أحد أصدقائى روى ذات مرة أنه كان قد مرّس في فترة من حياته بمرض المرارة ، فكانت تتناوب لحظات يحس فيها بالرغبة في التقيء ، وفى هذه اللحظات الكثيرة التى تدعو إلى الانقباض كان يحيل له أن الوجود انطفأ منه الضياء أو كاد ، وأن وجوه الناس المحيطين به كستها أضواء خضراء وزرقاء كالحلّة !

تذكرت قصة صديقى هذا عندما رأيت لوحات التعبيرين ، وبدأت أنفهم حركتهم عن كتب . إن نساء المصور الفرنسى هنرى دى تولوز لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) يظهرن فى لوحاته غريبات وغير واقعيات وهن غارقات فى ضيائهن وظلالهن الخضراء والقرمزية ، ولكن إذا تذكرنا أن لوتريك المسكين كان ينظر إلى الوجود من خلال إحساس دفين بالأسى نابع من كساحه وقصوره الجسدى - فإننا ندرك معنى تلك المخلوقات التى عاجلها بخط حاد عنيف ، وأغرقها فى لجة من الألوان والضياء ، فهى تعكس حالته المرضية ونفسيته الممزقة وإدمانه على الشراب فراراً من الإحساس بمذلة الجسد المهدم !

إن رؤى هنرى دى تولوز لوتريك رؤى فنان مرهف الحس ، دمر الألم سفينته ، وغرقت روحه فى لجة من الخمور القوية ؛ ولوحات

لوتريك لوحات تعبيرية رائعة ولا شك ؛ فهو واحد من أوائل الذين عبروا الانطباعية إلى التعبيرية الذاتية .

والتعبيرية اتجه دائم في الفن يزداد ظهوره حدة في أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحي . وقد وجدت التعبيرية لذلك أرضاً خصبة للنماء والازدهار في عصرنا المضطرب .

وبرغم أن فكرة التعبيرية وجدت على الدوام فإن تسميتها قد ابتدعتها حديثاً فلاسفة الجمال الألمان ، ونشرها بين الجماهير على الأخص هيروارث والدين صاحب مجلة « العاصفة » (١٩١٠ - ١٩٢٨) إحدى المجلات المدافعة عن الحركات الفنية الحديثة في برلين . وفي أثناء انعقاد إحدى لجان المقتنيات أشار أحد الأعضاء إلى لوحة للمصور ماكس بيشيستاتين - وسيأتى ذكره فيما بعد - وسأل : « أهذا العمل تأثيرى ؟ » فأجابه تاجر اللوحات بول كاسيرر : « كلا ، إنه تعبيرى » . وقد شاع هذا الاصطلاح بمناسبة المعارض التى نظمها والدين في برلين وفي الخارج . وقد أدرج والدين في مفهوم التعبيرية كل ردود الفعل النائرة على الانطباعية بما في ذلك « التكيفية » و « التجريدية » و « الوحشية » . على أن الذى كان يعنيه في المقام الأول بالتعبيرية أن يكون العمل الفنى « تجسّماً لعاطفة » أو « ترجمة لرؤية ذاتية » ؛ وعول كثيراً على تفرد اللوحة بحياة خاصة ، وهذا الفهم المهلهل الذى يتسم بالخلط والمبالغة نكاد نجده عند جميع الكتاب الأول الذين شغلوا بالتعبيرية .

وقد عجز كثير من النقاد إزاء قيام « المدرسة الباريسية » وأسلوبها المتفوق عن تقدير القيمة العاطفية للتعبيرية حق التقدير . والواقع أن هناك على الدوام وجهتي نظر متعارضتين : الأولى تركز اهتمامها على الشكل الجمالي استقلالا ، والأخرى على المضمون العاطفي والنفسي . ويحمل هذا التعارض إلى الأذهان التعارض القديم بين الكلاسيكية والرومانسية . والتعبيرية هي الصورة الحديثة للرومانسية متطبعة بطابع الفاجعة ، وذلك بالنظر إلى شعور القلق الذي يصطبغ به زماننا .

وقد ذهب المصور هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) أحد قادة « المدرسة الباريسية » إلى أنه « يجب ألا توضع فكرة المصور موضع الاعتبار استقلالا عن أسلوبه : لأن الفكرة لا أهمية لها في العمل الفني إلا عندما تتجسد أسلوباً ، أسلوباً يصير أكثر تقدماً كلما كانت الفكرة أكثر عمقا . وهكذا فإن الأسلوب عند ماتيس هو الذي يجب أن يوجه إليه المصور اهتمامه الأول . وعن طريق الأسلوب يمكن الناقد تقويم الأفكار . فإذا نمّ الأسلوب عن تميز وتفرّد كان معنى هذا أن ثمة أفكاراً عميقة خلفه . أما الفنانون الألمان والإسكندنافيون والهولنديون من أمثال كيرشنر ومونش ونولد وفان جوج فقد اعتبروا أن نظرة الفنان العامة إلى الوجود أو إحساسه به إحساساً عميقاً أو تشبّهه بعقيدة يؤمن بها - هي الرخصة الحق ليُطرق الفنان باب التعبير الفني : أي أنه لكي يجتاز الفنان الحدود إلى عالم الإبداع الفني لا بد أن يكون لديه مضمون ، وبعد ذلك يأتي الأسلوب .

على أنه بعد أن استعمل اصطلاح «التعبيرية» ردحاً من الوقت للإشارة إلى كل حركات الفن الحديث التي قامت بين أوائل القرن العشرين والحرب العالمية الأولى - أصبحنا اليوم أكثر دقة وتحديدًا ؛ إذ نستخدم اصطلاح «التعبيرية» للإشارة إلى نمط من الفن جاء بعد الانطباعية ؛ ليعيد الاهتمام بعنصر الدراما الإنسانية في اللوحة ، وليحل محل الشكل المنطقي شكلاً عاطفياً وليس بلازم أن يكون منطقياً .
والواقع أن «التعبيرية» كلمة ذات مغزى ودلالة في الفن الحديث ، وهي تعني الإفصاح عن أحاسيس داخلية ، وفي هذا الإفصاح يتوقف كل شيء على ما إذا كنا نحترم تلك الأحاسيس ، ونتجاهل العالم الخارجي الذي يوجه إليه ذلك الإفصاح ، أو نحترم العالم الخارجي بعاداته وتقاليده ؛ ومن ثم نعدل طريقتنا في التعبير . وعلى أساس إعلاء الإفصاح عن الأحاسيس الداخلية قامت مدرسة بأسرها في الفن الحديث أطلق عليها اسم «التعبيرية» .

والتعبيرية - أساساً - مثل «الواقعية» و«المثالية» ؛ فهي تشير إلى نهج أصولي في إدراك الوجود . والنهج الواقعي في مجال الفنون التشكيلية ليس بحاجة إلى كثير من الإيضاح ؛ إنه الجهد المبذول لتصوير الوجود تماماً كما هو مائل في حواسنا بلا تنسيق أو حذف أو تمويه . وإذا كان ذلك الجهد ليس بالبساطة التي قد تبدو لأول وهلة ؛ فإن هذا ما تثبتته حركة مثل «الانطباعية» التي بحثت الأسس العلمية للرؤية الطبيعية وجاهدت أن

تكون دقيقة إلى أقصى حد في نقل الطبيعة .
 أما « المثالية » التي ربما كانت من أكثر المناهج اتباعاً في مجال الفنون
 فتبدأ على أساس من الرؤية الواقعية ؛ ولكنها تعمل تقديرها فيما تنتقيه
 وتستبعده من الواقع المكتظ بالصور . ويقول رينولدز
 (١٧٢٣ - ١٧٩٢) « هناك ما هو أنفـس في فن التصوير مما درجتنا على
 تسميته بمحاكاة الطبيعة . إن كل الفنون تتلقى كمالها من جمال مثالي أعلى مما
 يوجد في كل من حالات الطبيعة على حدة » كما يقول أيضاً : إن عين
 الفنان وقد أصبحت قادرة على تمييز ما في الأشياء من نقائص ومثالب
 عرضية - تستخلص فكرة مجردة عن أشكالها أكثر كمالاً من أى شكل
 أصلي .

ويمكن أن نرى من ذلك أن « المثالية » ذات أساس عقلي يميز الفنان
 عن مجرد آلة التصوير ، ويرفع من قدره وقيمه . ويجوز لنا أن نقول : إن
 الواقعية مبنية على الحواس ، فهي تسجل بأمانة على قدر الإمكان
 ما تدركه الحواس ، ولكن إلى جانب حواس الإنسان وعقله هناك
 عواطفه . وإلى احتياجات هذه العواطف على الأخص يستجيب النهج
 الثالث من مناهج التصوير الفني ألا وهو « التعبيرية » ؛ فهي النهج الذي
 لا يحاول أن يصف الحقائق الموضوعية في الطبيعة ولا أية فكرة مجردة مبنية
 على تلك الحقائق ، بل يصف العواطف الذاتية للفنان .
 إن الوجود كله في التعبيرية امتداد لروح الفنان ونفسيته . والفنان في

نظر التعبيرية مركز للكون ، والكون كله نابع منه . فالتعبيرية إذن ليست موضوعية ، بل ذاتية على خلاف الانطباعية التي هي موضوعية قبل كل شيء ؛ ومن ثم عندما يكون الفنان حزيناً أو بائساً فالوجود كله قائم الألوان ، حتى لو كانت الشمس ساطعة !

هذا هو لب التعبيرية ، وقد يكون هذا مصدر ضعفها ، ولكنه أيضاً مصدر قوتها وجمالها ، بل روعتها : استمع إلى ما يقوله في هذا المقام المصور الهولندي فينسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) في أحد خطاباتهِ إلى أخيه ثيو : « بدلاً من أن أحاول أن أنقل ما أمام عيني بحذافيره فإنني أستخدم اللون استخداماً جائراً حتى أعبر عن نفسي بقوة أكبر » .

ولا يبدأ استيعاب الفنان للوجود في ظل التعبيرية من اللحظة التي يخط فيها خطوط لوحته ، أو يضع عليها لمسات فرشاته ؛ بل إنه يكون قد استوعب الوجود وأحس به من قبل . وهكذا فإن الصورة الفنية عند المصور التعبيري ليست نقلاً للواقع الخارجي ، بل هي إفراغ لما في أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود في مخيلته ، ثم إفراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جزءاً من الواقع الموضوعي المحيط به ؛ ومن ثم جاز لنا القول بأنه في ذلك النمط من الفن الذي يسمى التعبيرية يكون شكل التعبير أكثر قرباً من مصدر الإحساس . وإذا كانت « التعبيرية » تعني الإفصاح عن عواطف الفنان بأي ثمن

فإن هذا الثمن يكون عادة مسخ الظاهر والمبالغة فيه إلى حد الاقتراب من القبح المضحك أو المفجع ؛ ولذلك كان الكاريكاتير فرعاً من «التعبيرية» لا يجذب الناس صعوبة في تقبله ، ولكن عندما يتقل الكاريكاتير إلى مجال التصوير الزيتي أو النحت فإن الناس يبدأون في الاحتجاج . «إنه شيء مقرف» هذا ما قاله أحد أصدقاء الناقد الإنجليزي هربرت ريد على أثر مشاهدته لأحد معارض الفنان التعبيري جورج روه (١٨٧١ - ١٩٥٨) ، ولكن الأمر ليس مقرفاً في الواقع إلا إذا اعتقدت أنه ليس ثمة أسلوب فني جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية المتصفة بالكبت والتمرت . أما إذا اعتقدت أنه من المفيد أن تطلق العنان لعواطفك من وقت لآخر - فإنك ستشعر بالامتنان للتعبيرية التي هي بمثابة صمام الأمان .

حرية بلا حدود

يبين مما تقدم أن «التعبيرية» اسم على مسمى ؛ فقد ابتدعت كرد فعل لما سمي «بالتأثيرية» أو «الانطباعية» التي كانت فناً قائماً على انطباعات بصرية بحت . صحيح أن التعبيرية صورت بدورها أشياء مرئية ، لكنها فعلت ذلك كي تفصح من خلالها عن عواطف ونوازع مدفونة ، وذلك بالتركيز على خصائص تلك الأشياء الإيحائية ودلالاتها الرمزية . وقد ابتدع اصطلاح «التعبيرية» نقاد معاصرون للفنانين التعبيريين: أى فى العشر السنوات الأولى من هذا القرن ؛ ولهذا فإن اصطلاح «التعبيرية» يشير إلى موقف تشكيلي جديد يرفض فنوناً اكتفت بعرض مظهر الأشياء ، أو قدمت صورة للأحداث على ما هى عليه ؛ فقد أراد الفنانون الجدد أن يتغلغلوا إلى ما هو أعمق من السطوح الظاهرية ليرزوا الأشياء على ما هى عليه تحت تلك السطوح ، أو كما كانت ستبدو لو أن العالم المرنى والملموس تطابق هو والحقيقة اللامرئية واللاملموسة ، أو بعبارة أخرى تطابق هو والعالم الروحي ، لقد أراد هؤلاء الفنانون أن يمدوا صلاحيات الفن إلى ما وراء حدود الآتى والغرضى ، كي يضموا إليه عوالم الخيال والحلم والنبوءات ، أرادوا قبل كل شيء أن «يعبروا» عن أنفسهم على الأخص .

وقد كان التوفى إلى إحياء القيم العاطفية والروحية فى الفنون وهو ما استشعره الكثير من الكتاب والمصورين عند بداية القرن - رد فعل للتيارات المادية ؛ فى ظلال القرن التاسع عشر حققت الكشوف العلمية لجوانب العالم المادى تقدماً تلقته الإنسانية بحماس شديد ؛ حتى أصبحت النظرة الواقعية إلى كل الشئون - بما فى ذلك الفنون - مستحبة ، وحلت رويداً رويداً محل النظرة السابقة التى كانت ذات ميول رومانسية . وحتى الانطباعية - التى كانت حركة ثورية ومعنية قبل كل شئ بالقيم الفنية - بدت ترجمة لهذا الموقف المادى ؛ ذلك لأن محاولات الانطباعيين لاستخلاص نتائج فنية من معرفتهم للقوانين البصرية اتفقت مع الاحترام الذى كان يكتنه كل معاصريهم للعلوم ، ولكن ما لبثت بندوق الساعة أن مال إلى الجانب الآخر مع مضى الانطباعية فى سير أغوار العالم المرنى وتقديم مفاهيمها للجمهور ، وسرعان ما أطلق بول جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) صيحة تحذر المصورين الشباب أن يتبعوا الطبيعة عن كتب شديد ، ودعاهم إلى البحث عن ذواتهم أكثر من إلصاق عيونهم بالعالم المرنى ، واعتبر أن أى فن يخلو من الحضور الإنسانى فن قاصر وعقيم .

وقد اعتد التعبيريون بقول رائدهم هذا ، ولكنهم مضوا خطوة أبعد أيضاً ، فاعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الرئيسى - هو الفنان نفسه ، ويجدر باللوحة التى يصورها أن تترجم تجربته ، وتفصح عن

عواطفه ؛ وبذلك ليس مطلوباً منه أن يعرض الأشياء على نحو موضوعي ، بل على النحو الذى رآها وخبرها ؛ ومن ثم بدلا من إعادة تقديمها على ما هى عليه فإنه يخلقها من جديد تبعاً لمزاجه الخاص . لقد وضعت التجربة التعبيرية شخصية الفنان فى مقام أعلى من الموضوع الذى اختاره ليصوره .

وقد كانت نتيجة هذا الموقف المستحدث مولد فن على درجة أقصى من الذاتية ؛ فنذ اللحظة التى ينحى الفنان القوانين الواقعية جانباً يكتسب حرية لا تكاد تعرف حدوداً . وإذا لم تعد لوحاته مرآة للعالم الواقعي فبإمكانه أن يتجاهل قواعد المنظور التى جاهد التقليديون من قبل لإرسائها كى تبدو أعمالهم أكثر « واقعية » ؛ كما أن بإمكانه أن يغير النسب بين الأشخاص والأشياء . وأن يربط بين التفاصيل على نحو جديد . وقد تعرضت بسبب ذلك الأشكال المألوفة لما سمي « بالتحريف » أو « التشويه » ؛ وذلك خدمة لتلك الحقيقة الداخلية التى أضحت الآن أعلى من الانسجام البصرى للمرئيات ، وحلت بذلك قوة التعبير محل جمال التعبير ؛ مما برز إجراء مسخ الكائنات وإبرازها فى هيئة ليس ثمة ما يمنع من أن تكون منفردة ؛ وذلك لتحقيق الصورة فى قلب المتفرج صدمة ؛ فقد أضحي هذا المنهج الجديد الذى سمي بالتعبيرية يسمح باستخدام الوسائل الفنية لرجّ الجمهور وإيقاظه من سباته ؛ كى يفتح عينه ، فيرى دمامة الواقع الذى يعيشه ، ومن ثم بدت فى التعبيرية رنة

نقد للأوضاع المستتبة ، واحتجاج اجتماعي ، دفعا إلى التوجس منها ومحاربتها .

وقد استخدم التعبيريون اللون لتحقيق هذا الغرض أيضاً ، وما دام لم يعد الفنان ملزماً باتباع الأنطباع الذي تلقاه العين - فقد اكتسب اللون حيوية جديدة ، وازداد قوة ، وبلغ في بعض الأحيان درجة من الوحشية لم يبلغها في تاريخ الفن من قبل . ويرجع التأثير الباهر الذي تحققه بعض الأعمال التعبيرية على الأخص إلى الاستخدام الجريء للألوان القوية غير الملطّفة ، ولكن في بعض الحالات يكتسب اللون أيضاً وظيفة أخرى ؛ فبدلاً من أن يعكس مظاهر الواقع يضحى رمزياً ؛ ولذلك رأينا في اللوحات التعبيرية الوجوه الخضراء ، والحياد الزرقاء ، والبحار الصاخبة ذات الأمواج الحمراء !

وقد تمسك كثير من المأثورات الشعبية والنصوص الأدبية بأن ثمة تلاقيات مدفونة بين الألوان والعواطف الإنسانية : فالأزرق عادة ينبئ عن الحب ، والأحمر عن الوجد الشديد ، والأصفر عن الغيرة ، والأبيض عن البراءة . وقد كان التعبيريون على دراية ولا شك بهذه العلاقات التليدة التي ترددت في كثير من الأغاني الشعبية وفي كتابات جوتّه والرومانسيين ، وقد كانوا بطبيعة الحال منشغلين بطباع اللون وتأثيراته ؛ كما أولع بعض التعبيريين بالكشوف السيكلوجية ، ويجدر ألا يغيب عن بالنا أنهم عاصروا انتصارت فرويد الأولى . وكان تعبير

« العين الداخلية » شائع الاستعمال بين التعبيرين من فنانيين ونقاد على السواء ؛ ولهذا فقد توصلوا - ربما دون وعي منهم - إلى ما للون من صفات إيحائية . وأصبح اللون عنصراً ديناميكياً أسهم في تحقيق الطابع الدرامي لأعمالهم ؛ مما دعا إلى اعتبار « التعبيرية » امتداداً للحركة الرومانسية .

وقد كانت الدرامية التي اتصف بها الكثير من الأعمال التعبيرية درامية ذاتية ، ويبدو ذلك بوضوح في « الصور الشخصية » أو « البورتريهات » التي صورها رواد الحركة ، وقد صوروا أنفسهم كأبطال في مأساة الحياة ، بقسمات تنضح بتجارب مريرة ، وهل ننسى في هذا المقام لوحة فان جوخ « الذي صلم أذنه » ؟ كما كانت البورتريهات التي رسموها لأناس آخرين في مجموعها « متشائمة » ولندكر في هذا المقام بورتريهات كوكوشكا وسوتين وكاريل آيل . ولم يكن الشبه الخارجي هو المهم على أي حال ، بل كانت الدلالة العاطفية هي التي تستهويهم . وأصبح الإنسان في جميع حالاته - لا في أبهى حالاته فحسب كما كان عند أساتذة عصر النهضة - موضوعاً جديراً بالتصوير في نظر التعبيرين ، وقد صوروه مريضاً ، سكيراً . خائفاً معذباً . مهاناً ، منزوياً . ضائعاً في شوارع المدينة ، فاقداً لهويته . بل في أغلب الأحيان استطاع الفن خلال التعبيرية أن يصير هادفاً . فإن « لوحة أم فقيرة . أو فلاح ميت أو عاهرة » يمكن أن تكون اتهاماً عنيفاً . وقد اتجه تعبيريون آخرون إلى

الموضوعات الدينية . ولكن شخصيات الكتاب المقدس ظلت بالنسبة لهم مخلوقات بشرية تماماً ؛ ومن ثم جعلوها تبدو متواضعة ، خشنة ، وعذاباتنا فظيعة . حتى إن الكثيرين صدموا من فرط ما أودعه التعبيريون في تصاويرهم الدينية من عنف وشراسة .

وقد صور التعبيريون أيضاً مناظر طبيعية . مثل غابات مانجة ، وجبال لاهته ، وبحار عدوانية ، وقد بدا تعامل التعبيريين مع الطبيعة عاصفاً حتى « طبيعتهم الصامتة » جاءت مفعمة بإيماءات تم عن التوتر الذى تجيش به صدورهم ويبين بجلاء أن التعبيريين لم يذهبوا مذهب معاصريهم من أنصار « المدرسة الباريسية » وعلى الأخص الذين نادوا بأن اللوحة يجب ألا تتضمن موضوعاً ، فهي ليست مطالبة بأن تحكى عن شئ ولا أن تروج لفكرة أو تعرض موقفاً . وذلك لأن اللوحة العصرية في نظرهم عمل فني بحت . ويفرقون في هذا المقام بين العمل الفني وبين العمل الأدبي معتبرين أن الموضوع بالنسبة للوحة يحيلها إلى عمل أدبي ويفقدها سبب وجودها .

أما التعبيريون فقد ذهبوا غير هذا المذهب ، وتمسكوا بأن اللوحة يجدر أن تتضمن موضوعاً . دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنية إن لم يكن يزيد من هذه القيمة ، ولا يقلل احتذاء اللوحة بالعمل الأدبي من قيمتها إلا إذا اكتسبت صفة التابع الدليل ، وذلك بالاختصار على ترجمة النص الأدبي إلى رسوم توضيحية ؛ فهي عندئذ تفقد قيمتها الإبداعية ؛

ولكن الفن التعبيري لا يرتكن عادة على إبداعات أدبية ، وإن كان قد استوحى هذه الإبداعات في بعض الأحيان .

ومن المعروف أن فيدور ديستوفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) قد أثر كثيراً على مزاج بعض التعبيرين الذين بدت شخصياتهم المعتمدة وكأنها قفزت من رواياته . بل كان أوجست سترنبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) صديق المصور أدفارمونش ، شديد التأثير على رفاقه التعبيرين أيضاً ، ونضح فهمه السوداوى للعلاقة بين الرجل والمرأة على تصاوير صديقه النرويجي وعلى أعمال كوكوشكا أيضاً ، على أن كلا من المصورين مونش وكوكوشكا ابتدع شخصوه من تجربته الذاتية وخياله التصويري الحميم وإن كان قد أضفى عليها درامية من نوع درامية الكاتب السويدي . وقد كانت الوشائج بين الكتاب والمصورين التعبيرين في أغلب الأحيان قوية ، فقد حارب الكتاب والمصورون معركة واحدة من أجل تحرير الفن من التقاليد الأكاديمية والأدب من المذهب الطبيعي ؛ ولا عجب في أنهم بعد مناقشات طويلة لبعض المشاكل وجدوا أنفسهم يشتركون في معالجة الموضوعات ذاتها . وفضلاً على ذلك فإن بعض الفنانين التعبيريين استهواهم التعبير عن أنفسهم بالكلمة أيضاً ، وكتب بعضهم مقالات في أمور الفن ، وكتب آخرون مذكرات وقصصاً وقصائد ومسرحيات ، ويكاد يصدق ذلك تقريباً على كل الفنانين الكبار بالحركة .

مرض العصر

ينطلق المصور التعبيري - كما أوضحنا - من موضوعات : فاللوحة التعبيرية أصلاً لوحة ذات « موضوع » ، على أن هذا الموضوع يعامل بحرية مفرطة ، حتى لتكاد تسمح للمصور بالخروج على الواقع ، بل إن شئنا الدقة في القول بالتمرد عليه ؛ ومن ثم كان الشكل وسيلة لتوصيل مضمون من نوع خاص ، وذلك لأن الفنان التعبيري إنما يتعامل - على حد قول هربرت ريد - وردود الفعل العاطفية التي تثيرها التجربة ، ولا يواجه المتفرج بنقل حرفي ودقيق للحقيقة المرئية .

وعندما علق أحد أصدقاء يوحين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) على لوحة له قائلاً : « ألاحظ أن إحدى ذراعي ميديا أطول من الأخرى » أجاب الفنان الكبير : « أعرف ذلك ، لكن التعبير مع ذلك صحيح » ، وقد أفصح ديلاكروا بهذه الإجابة - دون قصد - عن أحد مسلمات التعبيرين اللاحقين .

وفي لوحات المصور الإسباني دومينيكوس ثيوتوكوبولوس الملقب بالجريكو (١٥٤١ - ١٦١٤) ارتقى التعبير إلى مرتبة سامية من الجسارة . فلا يتردد الفنان في أن يلوى ويمط الأشكال بعنف حتى يحقق أغراضه . وقد تجلت بلاغة الجريكو التعبيرية على هيئة إعصار يكسح اللوحة :

فالأجساد استطالت ، والأعناق اشرأبت ، والأذرع امتدت مثل جذوع الشجر . وبأبقى الضوء في أعماله من ومضات برق زرقاء وخضراء باردة . ونجد هنا إحساس الفنان فائقاً حتى ليُضحى الموضوع عرضياً . إن لوحات الجريكو أقوى التصاوير عاطفية ، وانتماء التعبيرين المعاصرين له ليس منكوراً أو خافياً ؛ فقد علمهم أن اللوحة بقوة التعبير تصبح تابعة من الداخل ، وليست مجرد نقل خارجي .

وتحتوى «خزانة التعبيرية» على أعمال موعلة في القدم . ومثل «السيرالية» التي تتلاقى خطاها وخطى التعبيرية كثيراً ، فإن التعبيرية تنحدر عن فنون بدائية مستوحاة من حس دفين بالخوف الكامن في قلب الإنسان منذ أن وجد على ظهر البسيطة ، وراح يحيا محتتماً بظلمة الكهوف من شتى الأخطار ، بل ليس للتعبيرية إفصاحات في الفنون البدائية القديمة فحسب بل في الفنون الشعبية وفنون الأطفال أيضاً . وقد شُغِفَ فنانون كثيرون عبر العصور بتوصيل انفعال قوى إلى المتفرج ، ونجد عند كثير من هؤلاء إرهاصات «تعبيرية» ، ونكتفى بأن نضرب مثلاً في هذا بالمصور الفرنسي هونوريه دوميه (١٨٠٨-١٨٧٩) الذى قادت وجوهه ممثليه بابتساماتها الجهمية إلى أقنعة جيمس أنسور الذى سيرد ذكره ؛ كما لا ننسى في هذا المقام الإيقاعات الرجراجة الجريئة والتي لا يهدأ لها قرار في لوحات مصور عصر الباروك ييتربول روبيتز (١٥٧٧-١٦٤٠) الذى شُغِفَ بالانفعالات العنيفة .

على أننا نقرب حثيثاً من «التعبيرية» بالحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر: فقد صور يوجين ديلاكروا هاملت شخصية ممزقة تتخرف فيها علة نفسية دفينية، يهيم على وجهه حاملاً جمجمة بين يديه. وقدم بارون جرو (١٧٧١ - ١٨٣٥) لوحاته عن نزلاء مصحات الجذام والأمراض العقلية؛ كما صور هولان هنت أوفيليا غريقة في غديرها الزهر، وصور كاسبر دافيد فريدريك (١٧٧٤ - ١٨٤٠) مناظر طبيعية تمثل رهباناً يؤدون الطقوس الدينية بين قمم الألب الشاخطة المحلفة بالثلوج، أو بين خرائب بلاط من القرون الوسطى. كل هذه التصاوير عبرت بحلاء عن المزاج الرومانسي في بحثه عن موضوعات تغوص في اللجج القائمة للتجربة الإنسانية. وقد ارتكنت الرومانسية كحركة فنية بدورها على العواطف الجياشة والانفعالات العنيفة.

غير أن ثمة فارقاً أساسياً بين «الرومانسين» و«التعبيريين المعاصرين»؛ فقد كان عالم القرن التاسع عشر عالماً منطقياً ومستقراً ومتفائلاً إذا ما قورن بعالم اليوم. كان ما زال بالإمكان آنذاك الانسحاب من مستنقعات التجربة العاطفية إلى أرض أكثر رسوخاً. أما التعبيريون فلم يكن بإمكانهم ذلك في ظل العصر الذي وجدوا فيه. إن إحساسهم بالتراجيديا ليس على أنها تلك القدرة الإغريقية الحاريجة التي قال أرسطو: إن معانيها تحدث تطهيراً في أعماق المخرج، بل أضحي إحساس التعبيريين بالتراجيديا أميل إلى أن يكون مرضاً في الروح أصاب الإنسان في القرن العشرين.

ولو نظرنا إلى أعمال التعبيرين لوجدنا أن أشدهم إصابة بهذا المرض أهالى شمال أوروبا وبخاصة الإسكندنافيون والألمان ، ومن الناحية التاريخية فإن أقدم حركة تعبيرية ظهرت فى درسدن بألمانيا عام ١٩٠٥ ممثلة فى «جماعة الجسر» التى اعتبرت المصور النرويجى ادفارمونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) أباً روحياً لها وتصور لوحته «الصرخة» (١٨٩٣) وجهاً أقرب إلى أن يكون رأس جثة فاغرة الفم ، وبدن شبّح تشابك هو وصميم الايقاعات المتنوية للمعنى الطبعى الذى يتألف من جسر وميناء ، وشمس غاربة ؛ حتى ليدوكل شىء نراه - سواء أكان إنساناً أم طبيعة - مثقلاً بخوف جسم .

وفى غير ذلك من بقاع أوروبا أيضاً ارتقت مصورى القرن العشرين مسارات العمل التشكيلى فى علاقته بروح العصر وطبيعة الأجواء التى يتفاعل فيها . على أن ما عبروا عنه لم يكن وراءه ذلك الشغل الشاغل الذى استحوذ على مصورى شمالى أوروبا . وكى نقيم مقارنة بناءة فى هذا المقام فلندر الأنظار إلى «المدرسة الوحشية» التى ظهرت بباريس فى الوقت الذى خطت فيه جماعة الجسر أولى خطواتها فى درسدن . وقد اكتسبت الحركة الوحشية اسمها وشخصيتها بسبب «وحشية» أسلوبها الذى نما من خلال التأثير بأعمال فان جوج وجوجان ومائى الانطباعيين الجدد متطابقاً على الأخص من عدم التزامهم بالنقل الحرفى عن الطبيعة فى تشييد لوحاتهم .

وتعتبر لوحة « المرسم الأحمر » (عام ١٩١١) للمصور الفرنسي هنرى ماتيس نموذجاً للأسلوب الوحشى بكل حيوية اللون التى عرف بها هذا الأسلوب . ونحيا الألوان الصارخة فى اللوحات الوحشية حياة خاصة بها مستقلة عن أى صفة سيكلوجية دقيقة فى الموضوع المصور . وهذا يجبر المتفرج على الاعتداد بالمظاهر الأسلوبية للوحة قبل كل شئ .

ولنلاحظ - على سبيل المثال - أنواع اللون الأحمر وتنويعاته التى استخدمها ماتيس ؛ مما ترتب عليه ذلك السطح الصاحب غير المستقر المشحون بالقوة ؛ إن هذه القوة اللونية إنما عنيت لذاتها أكثر من أن تكون إفصاحاً عن حالة عاطفية .

وتعتبر لوحة أندريه ديرين « كوبرى لندن » السابقة على لوحة ماتيس والتى ترجع إلى عام ١٩٠٦ نموذجاً آخر على التصوير الوحشى ، ويمكن مقارنتها بلوحة مونش التعبيرية « الصرخة » ففتين أوجه الفرق بين الوحشية والتعبيرية ؛ فإن كلا من اللوحتين تقوم على مشهد جسر . وعلى الرغم من اصطحاب الألوان الزرقاء والبرتقالية والصفراء والخضراء فى لوحة ديرين فإنه لا يخلق جواً متوتراً مثل ذلك الذى يخلقه مونش بلوحته : إن ديرين فى (كوبرى لندن) إنما يحقق وحدة تكوينية بتصعيد اللون إلى أعلى درجات قوته ، وهو تأثير يزيد بمعالجته للظل بألوان ثانوية « زاعقة » أيضاً ولكن تكوينه اللونى الجريء لا يشير فى النفس قلقاً ، ولا يؤرق أحداً .

ولنلاحظ أننا لا نستطيع أن نحدد على وجه اليقين : هل لوحة ديرين تصور الغروب أو الفجر أو حتى يوماً من أيام لندن الغائمة - ما دام اللون لا يتبع النقل عن الطبيعة أو تسجيل معالمها ، إلا أن هذه الأيمجدية اللونية ليست مستخدمة هنا لغرض تعبيرى . أما مونش في لوحته فيجرب تنسيقاً بين اللون والشكل والموضوع لتحقيق أثر عاطفي عنيف في قلب المتفرج ؛ لهذا فإن « الصرخة » عمل تعبيرى ، في حين أن تصاوير الوحشين ليست أعمالاً تعبيرية . ويمكن أن يعد الأسلوب الوحشي تعبيرياً ما عدا في ناحية واحدة ؛ إذ ينقصه الشعور التراجيدي أو المأساوى .

ويطرح انشغال التعبيريين بإثارة أحاسيس المأساة مشكلة أساسية : فع الخصائص العامة للتعبيرية ثبتت لها خصيصة ربما كانت مسئولة عن عدم نجاح التعبيرية على المستوى الجماهيري العريض ، وعن التشهير الذي لقيه أسلوبها الجديد ، وتلك الخصيصة على حد قول هربر تريد - هي انمحاء « مفاهيم الجمال المتعارف عليها » .

كان مدلول الجمال في التقاليد الأوربية الغربية ، بكثير من التنوعات يتضمن قسماً من « المثالية » منحدرة عن الإغريق والرومان ، وممتدة عبر تقنين القرن السابع عشر لها في أعمال الفرنسي نيقولا بوسان (١٥٩٣ - ١٦٦٥) إلى أكاديمية القرن التاسع عشر ، ولكن مع مجيء القرن العشرين تعرض مدلول الجمال لتغيرات عميقة . وقد رفض التعبيريون أكثر من الوحشين كل مثالية ، في اختيار الموضوعات ، أوفى

التفسيرات المعطاة لها ، ذلك أن مثالية الجمال تتعارض أساساً مع الارتباط بالتفسير الذاتي الانفعالي للتجربة .

ويهاجم النقاد المرتبطون بالمدلول التقليدي للجمال العمل التعبيري بطريق غير مباشر على أساس من ادعاء القصور في القدرات التكنيكية أو الحرفية ، ولكنهم يهدمون بذلك التجديدات التي أتى بها الفنان التعبيري . وقد وجه مثل هذا النقد على سبيل المثال للخطوط الخشنة غير المهذبة وغير المكتملة للمحفورات الخشبية في سلسلة رسوم إرنست لودفينج كيرشنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) بعنوان «بيتر شلميل» إلا أن الموضوع غير المريح وصدمة الابتكارات التكنيكية غير التقليدية هي مقومات غير مرئية في العمل التعبيري ، وعلى هذا الاعتبار يجب أن تناقش بمزيد من الاكتراث والتأني .

ولأول وهلة قد تبدو مطبوعات كيرشنر مثل خطوط مشوشة وكتل مضطربة ، إلا أن الخشونة في التنفيذ ، وتعقيدات الشكل ، ولطم الألوان العكرة - تساعد في النهاية على خلق التأثير العام للصورة وتقريب فكرتها إلى قلب المتفرج . إن «سلسلة بيتر شلميل» تبين فيها بجلاء آثار أدوات القطع المستخدمة في حفر سطح كتلة الخشب ، ويبدو أن الفنان قد قصد عدم صقل عمله وإعطاء التأثير بعدم الانتهاء منه ، كما احتاج إلى التضاد الشديد بين الأبيض والأسود لتحقيق بالحبر والمساحات الخالية على الورق لتقوية التأثير بعمله ، وترجمة العنف غير المصنفي

للعواطف ، وهو الفكرة الأصولية في رسوم هذه السلسلة .
ويمكننا من رسوم كيرشنر هذه أيضاً أن نستقى بعض الخصائص
الجوهرية للوحة التعبيرية . إنها تنقل إلينا رؤية ذاتية وانفعالاً شديداً .
وينعكس ذلك على الموضوعات التي يختارها الفنان . إنها موضوعات
بدورها مأساوية . وليست اللوحة - كما يقول ماتيس المصور الوحشي عن
فنه - « دعة ومتعة ورفاهية » وقد انطوت « الانطباعية » ذاتها على نوع من
التغنى بجمال الحياة . كلا ، إن اللوحة التعبيرية تنقل إلى المتفرج روحاً
مضطربة قلقة أو محتجة متمردة . ويبين ذلك من الموضوع الذي اختاره
كيرشنر لسلسلة رسومه « بيتر شلميل » . وبيتر شلميل هذا شاب مثقف فقير
يبيع ظله إلى عجوز شرير لقاء كيس لا يفرغ من الذهب وفي أثناء
جولات بيتر يقع في حب ابنة فلاح ، ولكنه لا يتوصل إلى الزواج منها ؛
لأن أهلها يكشفون أنه بغير ظل . لا يلبث العجوز الشرير أن يظهر من
جديد في هذه اللحظة ، ويعرض على بيتر أن يعيد إليه ظله مقابل أن
يعطيه روحه . يمزق الصراع الضحية ، ولكن بيتر ينتهي بأن يرفض ، وينقذ
روحه مضحياً بحبه برغم أنه يعرف لن يُقبل من رفاقه البشر عضواً في
المجتمع الإنساني بعد ذلك . وفي الرسم السابع من سلسلة هذه الرسوم
يصور لنا كيرشنر بيتر المسكين يحاول عبثاً أن يقفز للدخول إلى ظله الذي
فقدته ليستعيد بذلك إنسانيته ، فيظفر بالسعادة التي ضاعت منه بسبب
يبيع ظله لقاء الذهب !

ويبين هنا « المزاج التعبيري » في انتقاء ما يربط به الفنان ريشته وقلمه . ولنا أن نتصور مأساوية الموقف الذى وجد فيه بيتر شلميل ، ولوعته لضياح ظله ، بل فقد إنسانيته . إن العمل يتضمن مرة أخرى صرخة إنسان فى وجه القوى التى تستترفه بصفة عامة .

ولنتعمق فى فهم هذا الموقف التعبيري فإننا نغضى فنقرأ بعض فقرات من مذكرات المصور التعبيري ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) الذى يقول : استيقظت ومازلت أحلم . . بدا لى التصوير أنه إنجازى الممكن والوحيد . فكرت فى صديقى الكبير العجوز هنرى روسو ، وفى هوميروس الذى قربنى من الآلهة . حيثته وإلى جواره رأيت وللم بلاك فيض النيل والعبرية . لوح بيده موجهاً إلى تحيات ودوداً كما لو كان كاهناً أكبر فى هيكل سماوى . قال لى : « لا تجعل نفسك تفرع من هول العالم . ستحصل من ذاك على رؤية أعمق . وستجنى تحراً متزايداً من كل ما يبدولك الآن فظيلاً وكثيباً » .

وقد مر بيكمان بمحنة تبرر صيرورته تعبيرياً . فقد عاش فى ألمانيا وعندما بلغ النازيون السلطة أجبر على التوقف عن حياته العامة كفنان . فوجد نفسه بلا عمل ، مهملاً فى برلين العاصمة الكبيرة متزواً منسحقاً ، ضائعاً فى خضم الجموع الزاخرة والهادرة بتمجيد النظام النازى الحاكم آن ذاك ، أضحى الفنان وحيداً لا معين له ولا صديق ، وقد تكدست لوحاته فى سندرة ! فهرب إلى هولندا ومنها إلى إنجلترا لينجو

يجلده من ملاحظات الجستابو . ثم استقر به المقام في الولايات المتحدة عام ١٩٤٧ حيث عاش ودرس بجامعة هايمان ومات بعد ثلاث سنوات . وهذه الظروف التي عاشها بيكمان والتي جعلت منه تعبيرياً بالضرورة ، تكررت كثيراً بالنسبة للكثير من التعبيريين الأول . فإن الإحساس بالعزلة والاغتراب يخطوان بالفنان حيناً إلى التعبيرية . وقد أصبح القرن العشرون بأخطاره الكامنة ومخاوفه المدفونة التي يشتد تأثيرها على مخيلة الفنان الموهبة - مرتعاً خصباً « للتعبيرية » التي هي من نتاج القرن العشرين وتيارات فنه الأصولية .

التلاقى

رأينا كيف مال فينسنت فان جوخ إلى الإفصاح فى لوحاته عن عواطف شخصية عنيفة حتى بلغ فيه حداً متميزاً من اللاشكالية البيانة مع غلبة الروحانية وطمسها لمعالم الوجود المادى . وقد كان لأفكار فان جوخ فضل كبير فى نشأة أسلوب «الوحشين» إلا أن الحس الفرنسى الكلاسيكى ظل برغم كل شىء مترسباً فى أعماق الوحشين ، فلم يصلوا إلى تنمية تعبيرية فان جوخ العاصفة إلى إمكاناتها الكاملة .

وقد ترك ذلك كى يتحقق بحماس عارم لا يحد ، على أيدي الفنانين الألمان ، فصارت التعبيرية فى ألمانيا ليست تياراً سائداً فى الفن فحسب ، بل فلسفة حياة أيضاً . وقد دفع الفنانون الألمان بالتعبير الذاتى فى التصوير إلى أقصى إمكاناته . فبلغوا به إلى حد إفقاد العمل الفنى تماسكه المنطقى وصيرورته غير مفهوم على المستوى الجماهيرى والموضوعى .

وقد تجسست التعبيرية الألمانية تحت عدة مؤثرات اختلفت خصائصها من بعض النواحي ومؤثرات الفن الفرنسى ، فقد كان هناك أولاً وقبل كل شىء الروح الجرمانية العريقة والمتأصلة ، روح منحدره من العصور الوسطى وغلبت عليها طباع «الفن القوطى» الذى اعتبره الكلاسيكيون الإيطاليون فناً بربرياً يقوم على ذوق سقيم ، إلى أن رد الرومانسيون إلى هذا

الفن اعتباره فيما بعد .

وعند تسمية الفنانين الألمان لأولى جماعاتهم التعبيرية بمجموعة « الجسر » أكدوا أنهم إنما يبحثون عن « المعبر » الذى يقودهم من المرنى إلى غير المرنى . لقد سعوا إلى شكل ليس مقصوداً لذاته بل ليصبوا فيه مطالبهم الروحية . ولا شك أن الروح تتخلق بالمادة ولكن التعبيرين عنوا أن يظل تركيزهم لا على الأسلوب . بل على الروح أولاً .

وينبى أن يتبع ذلك إبراز حقيقة أخرى ، وهى أن الفن الألماني لم يكن « أغلب الأحيان فناً خالصاً » ولم يقصر انشغالاته على الانفعالات الجمالية فحسب . بل أدخل فى هذه الانشغالات اعتبارات كثيرة أخلاقية واجتماعية وفلسفية . وإذا كان فإن جورج قد خلط الفن بالحياة - فقد حذا أتباعه التعبيريون فى ألمانيا حذوه ، كما احتذى به أيضاً ومن زمن باكر فنانون الشمال السكندنافيون . وترددت فى النفس الألمانية نغمة أثرية مستحوذة . هى نغمة الإحساس بالخراب . وقد ترددت فى أعمال التعبيرين على الدوام .

وقد كان لعدم نقاء الفن الألماني ، أى لعدم تخلصه من شوائب العاطفة والتأمل الاستبطانى - أثره على طبيعة التصوير التعبيرى فى أوائل القرن العشرين . فكان نتاج الجماعة التعبيرية وعراً وغير سوى من زاوية القيم الفنية البحتة . بل كان بعض هذا الإنتاج - وليس كله على أى حال - مستعصياً على الفهم . ومن الصعب أن يلقى الإعجاب من أحد .

فلا بأس أن يعبر الفنان عن نفسه ، ولكن ما ذا يمكن أن يفهم الآخرون مما يجرى على لوحة مثل هذا الفنان إذا كان ما تحتويه مجرد رموز أو إفصاحات عن أفكار وأحاسيس مغلقة في وجدان الفنان ؟ وإذا لم يكن ثمة مفتاح يعطاه المتفرج كي يفهم به مغاليق العمل فإن اللوحة تُضحي مجرد « فزورة » أو « أحجية » مشيرة للغيب . ولولم توجد صفات أخرى تعويضية ، فإن مثل هذه اللوحة سرعان ما تلقى جانباً ويطويها النسيان ؛ ولعل هذا الشعور بالغيب هو الذى دفع الناقد الألماني تروج- بحق أوبغير حق - إلى أن يقول عن التعبيرية : « إنها كل ما يستعصى على الفهم من أعمال الفن » !

وثمة انطباع آخر ناجم عن عدم نقاء الفن الألماني : أى الإصرار على أن اللوحة يجب أن تحكى شيئاً أو تبشر بشيء على الدوام ؛ فقد مالت التعبيرية كثيراً إلى « الكاريكاتير » كما مالت في بعض الأحيان إلى « الفانتازيا » ، ولكل من الكاريكاتير والفانتازيا جوانب أدبية في العمل الفني : أى جوانب تحركها بواعث أخلاقية واجتماعية وفلسفية تختلف هي والبواعث الجمالية البحتة التى تتعلق بالشكل والخط واللون والعوامل الاستيطمية الأخرى . وقد ظلت التعبيرية الألمانية تحركها على الدوام بواعث أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية بالمقام الأول تعلق على القيم الجمالية البحتة ، بل في بعض الأحيان تجور عليها وتطغى !

وإذا كان التيار الحديث في الفن ينظر من الجوانب الأدبية في العمل

الفنى ، ويعتبرها دخيلة عليه مما يوجب على الفنان العصرى أن يخلص خطوطه وألوانه وتكويناته من إسارها ، حتى يتسنى لها أن تتحرك فى تكوينات حرة غير خاضعة لغير المقاييس التشكيلية البحتة - فإن السؤال يثور؟ لماذا إذن تتدرج « التعبيرية » فى عداد التيار الحديث فى الفن ؟ والحق أن تصاوير التعبيريين لو كانت قد نفذت بطريقة أكثر واقعية لاعتبرت من أعمال الفن الواقعى التقليدى الأكاديمى ، لكنها ليست لوحات واقعية ، وقد انضمت إلى التيار الحديث للنفور الشديد الذى تكتنه التعبيرية للتصوير الواقعى . وبسبب هذا الرفض الشرس للواقعية صارت القيم التشكيلية الحديثة ممكنة فى اللوحة على الرغم مما ألفه الفنان التعبيرى من إبداع مضمون فى لوحته . وبعبارة أخرى : يتحقق من هذا الطريق نوع من المصالحة بين اعتبارات الموضوع اللاعصوية وبين المتطلبات التشكيلية اللاموضوعية لبناء لوحة عصرية .

والشئ المثير للدهشة فى الفن الألمانى الحديث أنه بينما هو على استعداد للسماح بالموضوع فى اللوحة - يعارض بعنف الواقعية فى التنفيذ . لقد تجنب الفنانون العصريون الواقعية التسجيلية : أى تصوير الواقع ، على أن الألمان ذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك بالحمية التى شوهوه بها وبالضربات التى وجهوها إليه فى لوحاتهم . ولعل تفسير ذلك نجده فى الجوفنى والثقافى الذى أحاط الفنان الألمانى فى السنوات الباكورة من هذا القرن :

فن ناحية - غلبت الأكاديمية الواقعية على تعليم الفن بألمانيا في طلائع القرن العشرين ، مضيق الخناق على أعناق الشباب : وكنيجة لذلك عندما جاءت اللحظة التي تمردوا فيها كان رد الفعل أشد عنفاً وأكثر مرارة ضد أصفاد الأكاديمية . وقد وجد المتمردون في « الفن القوطي » المتأصل في تراثهم القومي غير الرسمي خير سند لذلك .

ومن ناحية أخرى ، في الوقت الذي ظهرت فيه التعبيرية كانت الصناعة الألمانية تسير في نموها بمعدلات سريعة ، والعسكرية البروسية متفشية ؛ ومن ثم وجد المواطن الألماني نفسه يتزايد خضوعاً لنظام بيروقراطي يستهدف تحقيق سيطرة أوتوقراطية . وفي هذا المقام يقول الناقد الألماني هوراس كالين : « إن الحرية الشخصية كانت بذلك في طريقها إلى الضمور » وقد جاءت التعبيرية بذلك ثورة من جانب الفرد ضد القهر ، فوجهت هجماتها إلى التعاليم الأكاديمية باعتبارها رمزاً لاستبداد السلطة .

وكذلك نمت التعبيرية من مصادر نبع منها الفن الحديث في فرنسا أيضاً وواكبت « التعبيرية » الألمانية « الوحشية » الفرنسية في تطورها . ومثل الوحشين عمد التعبيريون إلى استخدام الألوان الصارخة . ولكن في الوقت الذي كانت فيه ألوان الوحشين بهيجة مرحلة جذابة كانت ألوان التعبيريين عنيفة جهمة ، وفي أغلب الأحيان تنقصها الجاذبية . وقد كانت التعبيرية في مجموعها أشد عنفاً وضراوة في انفعالاتها من الوحشية .

ولما رسخت جذور التعبيرية الألمانية عارضت المؤثرات الفرنسية . ولاشك أن هذه المعارضة ترجع بعض الشيء إلى الاعتزاز بالقومية الألمانية ، ولكنها كانت ترجع أيضاً إلى التمرد على « التكعيبية » والترعات الأسلوبية المبتكرة التي لجأت إليها المدرسة الباريسية بشكلياتها المفرطة لذاتها . وقد تمثلت خصائص الأسلوب التعبيري في الخشونة المتعمدة ، وعنف الألوان ، ورفض إملاءات النقل الحرفي عن الطبيعة ، بل تعمد التشويه ، وكل ذلك بقصد الإفصاح عن أكبر قدر من التعبير العاطفي : كان المصور يرسم من داخله وكأنه يقذف بنفسه إلى اللوحة ، فقوة التعبير هي المبتغاة وليست رشاقتة ، ولهذا فلم يكن الرسم المتقن مطلباً ، وما كان يبدو في اللوحة التعبيرية إلا وكأنه على سبيل المصادفة ، وذلك بالرغم من أن كبار التعبيريين ما كانت تنقصهم القدرة على النقل المتقن عن الطبيعة ، ولكن الهدف الأول للتصوير التعبيري هو إفصاح الفنان عن أحاسيسه وعواطفه ، عن روحه وكل ما بداخله ، وهو في هذا السبيل لا يسمح للمقومات الشكلية أن تعوقه أو تحجب مطلبه .

الشرارة تنطلق

ظهرت التعبيرية على أقوى صورها في ألمانيا . حتى إنها وصفت بأنها ظاهرة ألمانية بالمقام الأول ، وبأنها نزعة راسخة ودائمة في الروح الألمانية ، ولكن التعبيرية على أى حال لم تظهر في ألمانيا أول ما ظهرت فقد كان أول دعائها بين الفنانين العصريين الهولنديّ فان جوخ والبلجيكيّ جيمس أنسور والترويجيّ أدفارمونش ، بل إن كل أولئك الذين تاهضوا « الواقعية الانطباعية » في فرنسا مهدوا الطريق لها .

وكرر فعل للانطباعية والاتجاه الموضوعي لدى سيزان وسوراه - ذلك الاتجاه الذى تابعته التكعيبية - فإن الحركة التعبيرية رأت النور عام ١٨٨٥ . وقد كان فينسنت فان جوخ بحياته الأسطورية ولوحاته الرائعة مؤسس التعبيرية الحديثة وبطلها الحق . والباون - على حد قوله - معبر في حد ذاته ولا يمكننا أن نفرض النظر عن ذلك ، بل لابد من أن نستفيد منه ونستخرجه ؛ فإن ما هو جميل حقيق أيضاً .

وقد اتخذ التعبيريون اللاحقون من عبارة فان جوخ هذه نبراساً لهم ، وكان لجيمس أنسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩) - الذى اعتبره السيراليون بدورهم واحداً من أسلافهم الكبار - فضل كبير في تحرير التصوير الحديث من نير النقل الحرفي عن الطبيعة وتمهيد الطريق أمام العاطفة

والخيال . إلا أن الفضل الحقيقي في انطلاق التعبيرية الحديثة يرجع إلى
النرويجي أدفارد مونش الذى أضفى فيه بحق نقطة تجمع الفنانين الألمان
الذين نمو التعبيرية كحركة تاهضة .

وقد ذهب مونش إلى باريس ، حيث أعجب بأعمال فان جوخ
وجوجان وسوراه ولوتريك وجماعة الرمزيين المسماة «بجماعة الأنبياء» وقد
أثار أول معرض أقامه في برلين عام ١٨٩٢ ضجة كبيرة ، وتوطدت سمعته
في ألمانيا حيث مارس نفوذاً عميقاً على الفنانين الشباب . وراح مونش
يتحدث في لوحاته عن عزلة الكائن الإنسانى إزاء الطبيعة الهائلة ، وفي
خضم جموع المدن الكبيرة .

وكان مونش فناناً تطارده الخيالات . ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة
التفسيرات الفردية لأعماله ، لكن رائحة الغموض تفوح من رؤاه
الشبحية ، وانشقاقاته على نفسه .

ونجد في أعمال مونش قنطرة النظرة التي انحدرت إليه من بعض
الظروف الأسرية القاسية ، وإحساساً ذاتياً بمعاناة الحياة ، وقد ترددت
أصدائها في عبارته : «إننى أسمع الصراخ في الطبيعة» !

وتم أعمال مونش في المقام الأول عن روح تأملية ، وتوجس لمصير
قائم ، ويمكن أن نلمس في ذلك إحساسه بعدم التأقلم بالاجتماع ، أى
بالغربة .

وقد اعتبر بعض مؤرخى الفن مونش بل سلفه فان جوخ في عداد

التعبيرين ، في حين اعتبرهما بعض آخر من رواد التعبيرية فحسب .
والواقع أن الحركات الفنية تتلاحم ، ومن العبث محاولة الفصل بينها
وتحديدها تحديداً حاسماً . أما التعبيرية بمعناها الاصطلاحي الدقيق فقد
بدأت في السنوات الأولى من هذا القرن في ألمانيا ، وعلى وجه أكثر
تحديداً بإرساء « جماعة الجسر » : ففي عام ١٩٠٥ عندما كانت الوحشية
تخطو خطواتها الأولى في باريس ، وحد ثلاثة من المصورين الشبان في
درس دن جهودهم وألقوا « جماعة الجسر » التي لقيت الاعتراف بها كأول
جماعة تعبيرية في ألمانيا . وهؤلاء المصورون الشبان الثلاثة هم إرنست
لودفيج كرشنر-الذي سبقت الإشارة إليه- وإريك هيكيل (المولود عام
١٨٨٣) ، وكارل شميدت- روتلوف (المولود عام ١٨٨٤) ، وقد انضم
إليهم آخرون منهم ماكس بيشستاين (١٨٨١ - ١٩٥٥) وإتومولر
(١٨٧٤ - ١٩٣٠) وإميل نولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) ، وقد أقامت
الجماعة الجديدة معرضاً صاخباً لأعمالها عام ١٩٠٦ ، وفي عام ١٩١٣
تشنت شملها بسبب بعض الخلافات الداخلية وغيوم الحرب العالمية التي
بدأت تتجمع في الأفق . وقد كانت « جماعة الجسر » منذ البداية حركة
تمرد على بلادة التصوير الأكاديمي المترمة وثقل وطأته !
وقد تأثرت « جماعة الجسر » بأعمال الانطباعيين الأخر : فإن جوخ
وجوجان وهري دي تولوزوتريك الذي اهتم كثيراً بالعامل الإنساني في
اللوحه ، ولم يعلم الأجيال اللاحقة أن تنظر إلى الوجوه الإنسانية بمنتهى

الحنان والرافة فحسب - وإن كان ذلك لم يحل دون بث سخرية مريرة في هيثاته الإنسانية - بل أضاف إلى موضوعات الفن التعبيري المسرح والسيرك ودور اللهو وحلبات السباق وبيوت المتع المحرمة . وانكب أعضاء « جماعة الجمر » يدرسون أعمال الفن الألمانى القديم : كما درسوا الفن الزنحى ، وهم يعتبرون من أوائل الفنانين الأوربيين الذين اكتشفوه وتحمسوا له وكذلك تأثروا كثيراً بالبداية والفن البدائى ، واسترعى نظرهم المصور الفرنسى هنرى روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) الذى تجلت لديه سمات تعبيرية فى الخوف الكامن والضراوة البادية وأكذوبة الواقع الذى تحول إلى حلم ، واستهواهم إغراض جوجان عن الفن الأوربى ورحيله إلى جزر آسيوية بعيدة يستلهم فنونها البدائية ، واهتموا أيضاً بفنون ما قبل التاريخ والفنون الشعبية وفنون المجانين والأطفال .

وقد درس الفنانون التعبيريون هذه الفنون بحماس ، وعمدوا إلى الاستفادة بها فى لوحاتهم ، وصور التعبيريون الأقنعة مراراً ، وكثيراً ما نرى فى لوحات التعبيريين وعلى الأخص إميل نولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) وكارل هوفر (١٨٧٨ - ١٩٥٥) أقنعة تشبه الوجوه ، ووجوهاً تشبه الأقنعة ، ولكنها لم تكن أقنعة تشبه إنتاج لزنوج الأفريقيين وسكان الجزر الآسيوية ؛ فقد كانت أقنعة أوربية فى المقام الأول ، ولم يكونوا يسعون فى تنسيق ألوانهم إلى أى تهذيب ، بل استهدفوا إيقاعات مفرطة فى عنفها ونفاذها وصريرها .

وكان كيرشنر الشخصية الرئيسية في الجماعة . نمت أعماله ، وعلى الأخص عارياته ومناظره الطبيعية - عن حسه المتوقد ومزاجه القلق . وفي عام ١٩١١ ذهب يقيم بضع سنوات في برلين حيث أخذ عنفه يهدأ ، فأنج أكثر أعماله توازناً ، لكن الإحساس بعدم الراحة ظل باقياً خلف خطوطه وألوانه ، ويمكن تمييز هذا الإحساس حتى في لوحاته التي أنتجها عام ١٩١٧ في سويسرا حيث صور الجبال وحياة الرعاة الوداعة .

وكان هيكيل هاوياً للشعر وقارئاً نهماً للفلسفة بدأ بالانطباعية ، ثم اتجه إلى فن قائم على أبجدية من الألوان الأولية . ثم تحولت ألوانه إلى القتامة بإيقاعات درامية . ومثل غيره من التعبيريين خلص إلى رفض المؤثرات الفرنسية في النهاية .

أما مولر فقد انحدر عن أم غجرية الأصل ، وقد شد الرحال بدوره إلى مستوطنات الغجر ، فزودته بموضوعات لوحاته ، وصارت هذه الحياة عالمه المثالي الذي تغنى به في أعماله ، وقد صعدت هذه الرؤى إلى أسلوب تعبيري طليق ينضح بالرفض لنمط الحياة العصرية المكبلة بإسار من القوانين الحديدية .

أما بيشستاين فقد توصل إلى أسلوب جذب إليه الأنظار ، واتصف بتبسيط شديد للشكل ، واستخدام عنيف للألوان الساخنة بلا تدرج أو ظلال . وتبقى لتساويره مع ذلك بكاره حسية لم يفسدها تصنع أو عصرية .

وكرد فعل للانطباعية والوحشية لجأ شميدت روتلوف إلى اختيار ألوان ترتبط هي والأحاسيس الداخلية أكثر ما ترتبط بالعالم الخارجى . وقد عمد إلى رسوم مبسطة وخطوط مستقيمة متوازية ومساحات منحصرة مقفلة بين هذه الخطوط وأشكاله الحادة الزوايا أخذت عن فتيات أفينيون لبيكاسو ، ونقلت عن الأقنعة الأفريقية .

على أنه ما من أحد صور التعبيرية الألمانية فى أعلى قم جسارتها وتهورها مثل إميل نولد الذى ورث عن فان جوخ الكثير من تأججه الداخلى واندفاعه وتوهجه ، وأياً كان الموضوع الذى عاجله نولد فإنه على الدوام حاول أن يصدم ، ولم يتورع عن أى لون منها يكن عنفه أو قفاظته . وقد راح يدلق الأشكال ، ويتعجل الفراغ منها كما لو كانت يده تمصدها بمنجل !

وكانت شهرة نولد قد ذاعت حتى قبل انضمامه إلى « جماعة الجسر » وذلك كفنان محنك متمرد ؛ فقد بدأ حياته الفنية فى سن الرابعة عشرة ، ورفضت أولى لوحاته الكبيرة فى معرض ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ولوحاته نولد خشنة غامضة ومنفعلة . ولكن خلف هذا الأسلوب البدائى المتعمد تكمن شحنة من الشعر المرهف . وقد توصل نولد إلى بنائياته بحدس متأصل يفوق كل معرفة تشكيلية .

أما التعبيرية التى يعطيها إيانا المصور النمساوى أوسكار كوكوشكا (المولود عام ١٨٨٦) فهى تنضح بمعاناة أشد ، ولكنها أكثر رسوخاً .

وقد برز كوكوشكا في البورتريهات . وما من مصور معاصر صور شخصياته بهذه الكيفية الاستبطانية العاصفة التي صورها بها كوكوشكا ، ويجدس لا يخطئ توصل إلى تعرية ما كان مخبوءاً في قلوبهم القلقة المكتئبة . وقد صار كوكوشكا في الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٣١ رجلاً كبيراً ، وصور لنا مشاهد بانورامية لباريس وفيينا ومدريد وغيرها من المدن ، وقد اتصفت هذه المناظر بالرحابة والخيال والإيقاعات الغربية ، كما اتصفت باللهفة والإسراع في إنجازها . وضربات الفرشاة عند كوكوشكا ثقيلة وزاخرة بمادة اللون ، وقدرته على الرسم فائقة .

وقد أصبح من المألوف أن يشار ضمن التعبيرين إلى المصورين الذين أسسوا في ميونيخ عام ١٩٠٩ الاتحاد الجديد للفنانين الذي صار يعرف بعد عامين بـ «جماعة الفارس الأزرق» وكان من أعضائها واسيلي كاندينسكى وإليكس فون جوالينسكى الروسيان ، والفريد كوين النمساوى وبول كلئى السويسرى ، وفرانز مارك وأوجست ماك الألمان . وكان هؤلاء الفنانون منذ البداية على صلة بفناني الطليعة الفرنسيين روهه ، وبراك ، وبيكاسو . كما عرض الفرنسى روى ديلوناي (١٨٨٥ - ١٩٤١) معهم في ميونيخ . وقد سميت الجماعة باسمها نسبة إلى لوحة لكاندينسكى تحمل الاسم ذاته . وتميزت الجماعة بتنوع جنسيات الفنانين المنضمين إليها ، فلم يكونوا جميعاً من الألمان ، كما كانت الحال بالنسبة لجماعة الجسر . وأصدر أعضاء الجماعة الجديدة عام ١٩١٢ نشرة

بعنوان «الفارس الأزرق» تضمنت مستنسخات من أعمال روسو وسيزان وماتيس وغيرهم من المصورين الفرنسيين ، فضلاً على أعمال المصورين ألمان وروس وغيرهم من جنسيات أخرى أيضاً . وقد كان لكل هذه المؤثرات انعكاسها على عطاء «جماعة الفارس الأزرق» التي كان أسلوبها في المجموع أكثر زخرفية من أسلوب سابقها «جماعة الجسر» وأكثر انفتاحاً على الوحشية والتكعيبية ، وأكثر استعداداً للتخلي عن الواقع وعدم الالتزام به . ورويداً رويداً انتحى كل من فناني «الفارس الأزرق» طريقاً خاصاً .

وقد قتل كل من مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) وماك (١٨٨٧ - ١٩١٤) في معارك الحرب العالمية الأولى ، ولكنها كانا قد كسفا عن صلاحيات باهرة قبل أن تنشب تلك الحرب . واشتهر مارك بلوحاته عن الحيوان ، وعلى الأخص الجياد والغزلان التي حولت بلمسة شعرية إلى دنيا الأسطورة ، وقد غلب استعماله للونين الأحمر والأزرق ؛ كما في لوحته «الجياد الحمراء» وذلك بطلاقة وتصرف . وقد جمع بين العاطفية والتعبيرية وشيء من التجريد التكعيبى في تصاويره الساحرة عن الحيوان . وعلى الرغم من أن رسومه مفعمة بالحلاوة والسكينة - فإنها لا تخلو من ديناميكية موجى بها ، فأشكاله المبسطة تنفخ فيها ربح تبعث الحياة والحركة في أوصالها .

أما ماك فقد عرف بشخصه الطولية الجادة المتجمعة في المتزومات

والشوارع ، مع بساطة الرسم وتوهج التلوين . وقد قام بزيارة إلى تونس مع بول كلي عام ١٩١٤ فأنجحت لديه تبسيطات طلية وزاهية ، ولم يطل به العمر حتى يمضى بها إلى أبعد من ذلك .

وقد جلب الروسي جوالينسكى (١٨٦٤ - ١٩٤٣) حرارة إيمان تجلت في لوحاته عن رموس نساء . وقد كان جوالينسكى ضابطاً بالحرس الإمبراطورى ، وتخلّى عن مستقبل مرموق في الخدمة العسكرية من أجل التصوير ، وانتقل بعد ذلك إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم عرض فيما بعد مع المصورين الوحشين الفرنسيين مستخدماً الأخضر والأحمر والقرمزي في أعلى درجاتها ، وبحس ديني مكثف .

أما ليونيل فينتجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) الذى عرض مع جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٣ وكان يعرف ديلوناي ، فقد ظل حبه للتكوين الصارم وهو ما اكتسبه عن التكعيبيين يلازمه طوال حياته ، كما أن إحساسه بالضوء وتأثيراته ، وبلون غامض رهيف أضفى شفافية أثرية على الهندسيات الصلبة لسفنه وعمائره .

على أنه كان ثمة فنانون مبرزون آخرون ارتبطوا بالتعبيرية - من خلال جماعة الفارس الأزرق - وإن كانوا قد اكتسبوا سمعتهم من إسهامات أخرى غير إسهامهم التعبيري : فهناك بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) بفانتازياته ورسومه الطفولية الأريية ، وكان في مرحلة الفارس الأزرق ما زال في بداية حياته الفنية التى يجب أن يحكم عليها ككل ، كما أن

كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) أكثر مصورى الجماعة نفوذاً ذاع صيته كرائد للتجريدية الحديثة ، وتمسك بأن اتجاهها جديداً للون والشكل يمكن أن يتحقق بالفصل بين الفن « المجرد » وبين الموضوع المشخص ؛ وبذلك لا يعد اللون مجرد الرداء الروتيني للشكل ، بل يصبح مستقلاً عن الشكل وقادراً أن يثير العاطفة دون عون منه . ولم يكن الفن المجرد في نظره ترتيب أشكال وألوان على مسطح ، بل هو تعبير روى أصيل . وفي عام ١٩١٢ نشر دراسته « عن العامل الروحى فى الفن » وبنائها على أن الجميل هو ما أنتج بفعل ضرورة داخلية ، وفى ذلك الوقت كان قد أنجز أولى لوحاته التجريدية بغير أى إحالة إلى الطبيعة، ولئن كانت اللوحة التعبيرية فى الأصل لوحة ذات موضوع - كما رأينا - فإن كاندينسكى أمكنه أن يزيل منها الموضوع ، وأصبح بالإمكان أن تبدو اللوحة التعبيرية بلا موضوع ، وذلك باعتبار أن « الفن مغامرة روحية » .

الاضطهاد

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد بددت شمل الفنانين ومات بعضهم على ساحاتها - فإن هذه الحرب لم تنه الحركة التعبيرية ؛ فقد ظل الفنانون الممتنون إليها يؤمنون بقيمتها ، فلم يغيروا من أساليبهم ، وظلت مجلة «العاصفة» تصدر حتى عام ١٩٢٨ ، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها فتحت دور العرض والمتاحف أبوابها لأعمال الفنانين التعبيريين الذين كانوا تعدوا الآن طور الشباب . وأصبحوا مشهورين ، فحظوا بمناصب مرموقة في معاهد الفنون وكتلياتها ، ورأوا أعمالهم تطبع على اللافتات والبطاقات البريدية ؛ كما كُتِبَ عنهم كثير من المؤلفات تشرح فنههم للجماهير . على أن كل ذلك انتهى بمجيء النازية ، وتوليها مقاليد الحياة الثقافية في ألمانيا ووسط أوروبا . وبعد أن وصمت أعمال التعبيريين وغيرهم من العصريين بالعطن والانحلال - حكمت عليها بالتجاهل والإهمال ، بل بالتحقير أيضاً ! وما عاد بإمكان أى مصور تعبيري أن يعرض أعماله ، أو حتى أن يمارس فنه ، ولقى الكثير منهم الاضطهاد والملاحقة ، واعتبر محظوظاً من أتيح له منهم الحرب إلى الخارج .

إن التعبيريين الألمان غير معروفين من الجماهير العريضة حق المعرفة .

ويشعر المفكر المخلص أنه ليس من حق أحد أن يجهل جهاد أولئك الفنانين الذى ترجموا إلى حقيقة فنية صارخة حاجة إنسانية مدفونة وملحة ظلت مكبوتة تحت ضغوط خارجية ؛ فقد أسهمت التعبيرية فى دفع عجلة الفن الحديث ، وتحلية وجهه إسهاما لا يقل عن إسهامات «الوحشية» أو «التكعيبية» أو «السيرالية» ، لكن التعبيريين الألمان الأصلاء أيضاً دفعوا ثمن جهادهم من أجل فنهم غالباً ، بل إنه ما من جماعة دفعت من أجل حرية الإنسان ذلك الثمن الفادح الذى دفعته التعبيرية الألمانية : طاردهم النظام النازى وخربهم ، مخرباً بذلك الفن الألمانى ذاته . ألقي بأعمالهم خارج المتاحف كلها ، ونزعت لوحاتهم من على الحوائط لتبدد وتدمر ، وأقصى الفنانون أنفسهم عن الحياة الفنية ، وأغلقت معارضهم ، وصدرت الأوامر إلى كل من نولد وشميدت - روتلوف بالكف تماماً عن الرسم ، وإلا تعرض أى منهما لعقوبة السجن لو أمسك فرشاة أو قلماً حتى فى بيته أو مرسمه ! وحرّم على آخرين عرض أعمالهم . وإلا تعرضوا لجزاءات صارمة .

وفى عام ١٩٣٧ أقامت السلطات فى ميونيخ معرضاً كبيراً حوى أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه من قبيل التحقير والسخرية «معرض الفن المنحل» وبين ضحكات الاستهزاء منحت الجائزة الأولى فى هذا المعرض لكوكوشكا العظيم !

وفى ذات الاتجاه أيضاً صدرت الأوامر عام ١٩٣٨ بتجريد المتاحف

من أى أعمال لفلامينك ورووه ويكاسو وبراك وييعها بأى ثمن فى الخارج .
وقادت الصحافة الموالية للسلطات النازية حملة ضارية على التعبيرين .
وتوعدهم بأقسى التهديدات . انهاركيرشنر الذى كان قد لجأ إلى سويسرا
من فداحة الحملات الموجهة إلى رفاقه وجماعته فانتحر .

وفصل اوتوديكس من وظيفته وألقى القبض عليه . وهاجر آخرون على
عجل ، ومنهم المهاريان ميزقان ديرروه ووالتر جروبيوس مؤسس مدرسة
الباوهاوس والمصورون هانز ريختر وجورج جروز (١٨٩٣ - ١٩٥٩)
وليونيل فيننجر . وعاد كلى إلى سويسرا ، وذهب كاندينسكى إلى فرنسا ،
وتلمس بيكمان ملجأ له فى أمستردام . كما هرب كوكوشكا فى آخر لحظة
عندما غزا النازيون تشيكوسلوفاكيا أرض أجداده وجاء إلى إنجلترا .
وتعرض للاضطهاد والتحقيق الشديد العجوز كريستيان رولفر الذى
كان فى التاسعة والثمانين من عمره ، كما لم يحتمل سوء المعاملة النحات
العجوز ارنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) الذى اتخذ من القبح والفقر
مادة لإنتاجه ، فنقم النازيون على نزعتة المتشائمة . ومات الاثنان فى أسوأ
حالات البؤس والفاقة .

أما المصورون الألمان الذين لم يكونوا قادرين على أن يتركوا بلادهم
فقد أمضوا سنواتهم مدرجين فى القوائم السوداء مهانين ، لاثنتين
بمخابهم ، وقد راحوا يعاينون عاجزين انتهاك كل ما كرسوا حياتهم من
أجله . أغلقت القاعات التى كانوا يعرضون فيها ، وفر كثير من بائعى

لوحاتهم ونقادهم . كما ألقى القبض على الكثير منهم ، ورحلوا إلى معسكرات الاعتقال وقد تسنى لهيروارث والدين أن يحصل في عام ١٩٣٣ على تأشيرة إلى روسيا ، ولم يسمع عنه شيء منذ ذلك الحين . وفضلا على كل ذلك فلم تسلم مراسم الفنانين التعبيريين وبيوت أولئك الذين اقتنوا أعمالهم من ملاحقات النازية وقنابل الدمار . ولكن بالرغم من كل شيء فما من تعبيرى سيخلد التاريخ اسمه خان قضيته أو تنكر لمثله الأعلى ! وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) أعيد إلى هؤلاء الفنانين الكبار اعتبارهم . وقدر لهم أن يعرضوا أعمالهم ، وأن يكتب النقاد عنهم بالتبجيل من جديد . إلا أنهم أضحوا الآن في ذمة التاريخ ؛ فقد حلت محلهم أجيال جديدة من الفنانين اختطوا لأنفسهم مناحى وأساليب أخرى ؛ فالفن لا يعرف الجمود ، ولا يتوقف إلى الأبد عند فنان أو جماعة من الفنانين .

خارج الحدود

هذا على الأقل ما حدث لأعضاء الحركة التعبيرية في ألمانيا إلا أن التعبيريين وجدوا أيضا خارج ألمانيا ، ولم يلحقهم من الولايات ما لحق رفاقهم هناك .

انبثقت التعبيرية في بلاد أخرى ، وعلى الأخص في بلجيكا حيث تجلت بأوضح معالمها وأبعد مراميها . وكانت التعبيرية قد لحطت خطواتها هناك ثلاثين عاماً من قبل على يدى جيمس أنسور الذى كان واحداً من الرواد الأول للحركة في الحقل العالمى ، بل كان من أكبر مصورى جيله وحتى في فرنسا ذاتها اعتبر من الطليعيين ، فقد صور رائعته الكبيرة « دخول المسيح إلى بروكسل » عام ١٨٨٨ ، وهو العام الذى رحل فيه فان جوخ إلى آرل ليلتقى هو والشمس ويفرق فرشاته في ضيائها ، وكان جوجان لا يزال في بونت - أفين يجاهد باحثاً عن أسلوب خاص . أما أنسور فكان قد عثر على عالمه وسيطر على أسلوب متفرد . ومن خلال إلباسه لشخصه أقنعة تهريجية مما يلبس في الكرنفالات أو إحالتهم إلى مجرد هياكل عظمية ترتدى الأسماك حقق أنسور رغبته في إدانة بنى عصره ، فأبان لهم جوانب القضاظة والمضحك في وجودهم الزائف . وقد أتاحت له الأقنعة والهياكل البشرية أن يهتم ويسخر من إنسانية شعر بأنه منى

عنها ، وتشهد تصاويره لنفسه بمبلغ العزلة التي أحس بأنه محكوم عليها ، وهذه التصاوير تبرز هذا الفنان الذي كان يكبر أغلب التعبيرين بعشرين عاماً على نحو درامى يكسوه وقار تهرىجي مؤرق

وقد أعقب جيمس أنسور فى التيار التعبيرى من المصورين البلجيكيين ثلاثة هم فريتر فان دين بيرج ، وكنستان بيريميك وجوستاف دى سميت ، على أن هؤلاء المصورين لم يوهب لهم ما كان لجيمس أنسور من خفة اللون ولوذعية النهكم ، بل راحوا يتحدثون بلغة أكثر خشونة ، ومادت البنيات على ألوانهم ، واستمتعوا بلعبة التضاد الدرامى بين الظلمة والنور . ومهما يكن الأمر فقد أطلقوا العنان لقلقهم وتشاؤمهم ، لكنهم كانوا أقل تمزقاً من التعبيريين الألمان . ولوحات بيريميك (١٨٨٦ - ١٩٥٢) سخية الألوان ولا يترك فيها شبر عارٍ ونجد فيها ألوان الأرض المحروثة حديثاً ، والحقول المغمورة بالمياه ، وبحر الشمال المصطرع الأمواج بفعل العاصفة . كما يتنسم المرء فى لوحات بيريميك عبق البيوت الريفية البسيطة بل مذاود الأبقار أيضاً . وأشكاله تتصف بالضخامة ونحاشى التفاصيل ، وتصدر عن يد قوية مندفعة بلا تعقل . على أن هارمونياته ليست سوقية على أى حال ، وخامته لا تنقصها الرهافة .

في بلد لا يحب

يقال عادة : إن الفرنسيين يفزعون من «التعبيرية» ويستهنون بها بصفة عامة . والواقع أن الحركة التعبيرية لم تلق بين المصورين الفرنسيين إلا مؤيدين قلائل ، ولكن فن هذه القلة كان أبلغ تعبير عن الحركة التعبيرية قاطبة .

وقد مارس التعبيرية بثقة كاملة فنان انتمى أول الأمر إلى جيل «الوحشين» في بدايات هذا القرن ، هذا الفنان هو جورج روهو (١٨٧١ - ١٩٥٨) وقد اكتشف روهو شخصيته الفنية في الوقت الذي أعلن فيه تمرده ، وكان تمرده نابعاً من حسه الديني المرهف ، فإذ كان بإمكانه أن يرى الدمامة والظلم والفاقة المحيطة به دون أن تتأجج أعماقه تمرداً عليها ، وأن يعلن للدنيا تعاطفه مع ضحايا كل ذلك واشمئزازه مما يحق بها . وما من شيء أكثر إشعاراً بالدناءة من لوحاته عن «العاهرات» اللاتي يبعن الحب ، وما من شيء أكثر إبانة عن الفظاظة من لوحاته عن «القضاة» بوجوههم البهيمية البليدة التي لا يمكن أن تلقى الرحمة . أما «مهرجوه» فيستندرون الشفقة . شوهدت الحياة وجوههم ، وأودعت عيونهم سواد القلق ، وفي بعض الأحيان حمرة الخنق . إن لدى روهو روحاً شعبية وميلاً إلى الإدانة تربط بينه وبين سلفه

الكبير هو نوريه دوميه ، ولديه أيضاً حس بالفظاظلة المنطوية على ما هو شرسٌ ومروّعٌ مما يربط بينه وبين جويها . ولكن لديه في الوقت ذاته ما هو تأملي وأخوي ؛ مما يذكر برمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) . كما أنه يتخذ مكانه بين مصوري الفن البيزنطي والقوطي . وقد عرف روهه - ليس فحسب - كيف يقف بحماسة ضد ما بداخل التصاوير الدينية الحديثة من غثاثة ، بل قدم أعمالاً ترقى في أصالتها إلى مصاف منجزات حقبة الإيمان العظيمة . والمسيح الذي يصوره ليس مسيح التقليديين أو المتعصين ، بل هو المسيح الذي يحيا في قلوب المتصوفين والروحانيين ، المسيح الذي يخاطب الفقراء ، ويناصر المتعطشين إلى العدالة .

على أن فن روهه في حقيقته أقل تهوراً مما قد يبدو عليه ، ومهما بدت موضوعاته سوقية فليس ثمة ما هو سوقى في هارمونياته أو في سطوحه . ومهما علت إيقاعاته فليست زاعقة . وطبقاته اللونية غليظة ومصفاة إلى الحد الذي تبدو ألوانه في بعض الأحيان كما لو كانت تشدو تحت أضواء تنبعث من خلف اللوحة ، فتكتسب من الذبذبات العميقة والوهج الحقى ما لنافذة من الزجاج الملون ، عند مغيب النهار !

وعندما تلاقى شيم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣) فإننا ندخل عالماً تعبيرياً من الطراز الأول وقد نرح سوتين إلى باريس عام ١٩١٣ ، واستبد به على الدوام إحساس بالقلق وعدم الارتياح ، واستمر غير راض عن أعماله ، فأقدم على تمزيق الكثير منها بدافع الاعتقاد بعدم صلاحيتها وقصرها .

وقد عاش حياته فى عزلة عزوفاً عن المخالطة والأضواء ، وما إن بدت
الشهرة تواتيه وتفتح لها ذراعيها حتى فارق الحياة !

وكانت لوحاته منذ البداية استبطانية منغلقة على نفسه ، وظلت ألوانه
ملتحمة بعواطفه المضطربة ووسوساته النابعة عن طفولة مقضاة تحت وطأة
الخوف من الهلاك مرضاً أوجعاً ، وقد لازمته مخاوفه على الدوام ،
وخلفت ندوبها فى قلبه وملأته بعذاب لا يبرء منه ، فراحت تلاحقه حتى
بعد أن أصبح ميسور الحال ؛ ونتيجة لذلك فقد أغم كل ما لمسته فرشاته
بالقلق ، وغالباً ما كان ينفخ فيها رجسة من الخراب !

وعندما كان سوتين يصور مشهداً طبيعياً كان يجعل البيوت تترج أو
يقلبها رأساً على عقب ، وفى وجه الأشجار تهب رياح تكاد تقتلعها من
جذورها ، وتنبثق الأزقة المنحدرة صاعدة إلى السماء ، وتندفع مخفية فى
الحواء ؛ حتى المناظر المشمسة يتصاعد منها صرير أنات وآهات ! وعندما
يصور امرأة أو صبياً من مرتلى الكنائس أو نادلاً بأحد المطاعم الكبيرة فإن
ثمة لوثة أو نظرة زائغة فى الوجه على الدوام . وبعض الوجوه تبدو وقد
تسلخت أو لطخت بدماء لم تجف ؛ مما يعكس عليها بلا مبرر منطقى
شعوب الجثث وعظنها ! ويومض من الوجوه ومضات من الخبال أو
الخبث أو العذوبة الكاذبة . أما الأجساد فهى مريضة مشوهة دب فيها
الفساد . وقلما ينظر الفنان إلى شخصه بإشفاق أو رعاية . وكل ما يفعله هو
أن يسجل تدهورها وفظاظتها وعزلتها . وفى أعماقه إحساس بأنها ليست فى

كل ذلك مختلفة عنه ، وأن معاناتها ومعاناته ليس لها من شفاء ! فقد كان سوتين ممن يتعذبون دون أن يسألوا عن مصدر العذاب أو دواء له . وعندما يصور طبيعة صامتة فإنه يختار فخذ ثور أو دجاجة متتوفة الريش أو أرنباً مسلوخاً ؛ وذلك كله من أجل أن يرينا لحماً في طريقه إلى التحلل . ويعوض ذلك الحياة التي ينفضها سوتين في ألوانه أكثر مما ينفضها في أشكاله ؛ فإن أشكاله لا تعدو أن تكون نقلاً عن واقع دب فيه الفساد . لا شك أن ألوانه أقرب إلى الوحل . ولكنها غنية وناضجة بالحياة . وبالإضافة إلى الأحمر الصارخ والأزرق الليلي نجد الوردى الرقيق ، والأبيض المغموس في الأصفر أو اللازوردى ؛ مما ينسبنا عطن الأجسام التي لونت بها .

أما إذا التقينا ومارك شاجال (المولود عام ١٨٨٧) فإننا نلتقي نحن وفنان يروق له أن يحكى في كل من لوحاته قصة ، على حين يرفض التصوير الحديث بصفة عامة أن يطلب من اللوحة أن تحكى شيئاً . فهل يعنى ذلك أن شاجال يقف بمنأى عن التيار الرئيسى للفن الحديث ؟ لا أحد يمرؤ على أن يجيب عن ذلك بالإيجاب ، فكل شيء في فنه يؤكد أنه عصرى للغاية ، الشكل والتلوين ، والجو والسعى الابتكارى الدموب الذى هو إحدى السمات المميزة للفن المعاصر . وبينما يتجه السعى الابتكارى لدى المصورين الآخرين إلى اللون والشكل نجد شاجال يسعى إلى التجديد في العلاقات بين الأشياء

والكائنات الحية ، وهذه العلاقات أوإن شئنا اللقاءات تجري في عالم ما عادت تحكمه القوانين الطبيعية وتلاشت فيه الحدود بين الأزمان والأمكنة . والأشياء التي تبدو غريبة بعضها عن بعض ولا تربط بينها عادة أية رابطة تتلاق وتترابط في لوحاته بألفة شديدة . وما لا يوجد إلا في الذاكرة يمتزج بالحاضر . والجمادات التي تعتبر قد خلت من الحياة تدب فيها الحياة مثل سائر الأحياء باقات الورد والشمعدانات وساعات الحائط - تشرع في الارتفاع والطيران . وما ليس سوى مجاز يتخذ هيئة الحقيقة فنرى العاشق وما عادت قدماء تلامسان الأرض ، وما ليس سوى خيال يتحول بلمسات شاجال إلى صور مقنعة وكأنها أمور واقعة .

ويبين من ذلك أن شاجال يحمل كثره بداخله . ويقول : ولئى الزمن الذى كان يتغذى الفن من عناصر يستعيرها من عالم الطبيعة ، أى من الخطوط والألوان فحسب ، ولهذا فلئن كان شاجال يعد من « المدرسة الباريسية » التي يعترف بفضلها عليه - فإن مسعاه التشكيلي خالف مساعي زملائه « الوحشين » و« التكعيبيين » ، وامتدت عيناه إلى آفاق لم تطلها عيون الآخرين ، وما كان بإمكان اكتشافاتهم العصرية أن تروى عطشه إلى طلاوة الرؤى الداخلية وقد لقت الأشياء من حوله بغلالة من الأحلام جعلته يرى ما لا يراه غيره . لقد أسهمت التكعيبية في نمائه الفني ، ولكنه لا يلبث أن يكسر قوانينها الصارمة ويخرج من إسارها ، ويمضى في بناء لوحاته لا كمنطوق بل كقصاص يحكى عالماً من الصور . وهو من هذه

الزاوية يعد تعبيراً في نظر هيروثا والدين الذى كان أول من أقام له معرضاً لأعماله عام ١٩١٤ .

وتتيح لوحات شاجال الفرصة لتتين التفرقة بين التعبيرية والسيرالية اللتين تختلطان في أعماله ، وهى تفرقة دقيقة لانبثاق كل من العمل التعبيري والعمل السيرالي من داخل الفنان وأعماقه المبهمة ، فكل منهما دلق حقيقى للداخل على الخارج . والذى نراه في كل من الصور السيرالية والصور التعبيرية إنما يعكس على موجودات العالم الخارجى حالة الفنان الداخلية من خوف أو ضيق أو ملل أو إحباط أو شبق أو غير ذلك من الحالات التى تعرفها الحياة الداخلية للشخصية ، فالمكتئب الشديد الاكتئاب قد يرى النهار قائم السواد . تبلغ هبات الريح إلى أذنيه فيسمعها أينما ونواحا . إلى غير ذلك من الحالات التى تكون فيها صورة الواقع مصطبغة بما يضطرم في أعماق الشخصية من انفعالات وهواجس .

وإذا ربط بين أنواع الصور هذا الرباط الواحد الذى هو في الوقت ذاته معيار تمييزها من الصورة الواقعية الموضوعية - فإن الأنواع المذكورة من الصور تستأهل بالمقابلة للصورة الموضوعية صفة « الصورة الذاتية » ايضاً ويتعين بعد ذلك أن نحاول التفرقة بين أنواع الصور الذاتية على أساس من طبيعتها المميزة . ولاشك أن لكل منها خصائصها التى تنفرد بها .

ويمكن أن نقول بصفة عامة : إن الفارق بين « الصورة التعبيرية »

وه الصورة السريالية « فارق بين ما يثير في النفس الاحتجاج وما يثير الغربة . وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من الوعي بغربة الإنسان بين أقرانه البشر ، وبأن الكون لم يصنع على قدر الإنسان مما يثير الإصرار العارم لدى الإنسان على الاستحواذ على الوجود ، وصبغه بعواطفه وأحلامه ورغائبه فإن للغربة مسلكاً ودروياً أخرى . وقد رأى عشاق الصور السريالية أن المألوف يفقد قدرته الجمالية ، وأن الجمال إنما ينبع من الربط بين أشياء متنافرة بعد تخليصها من استخداماتها البراجماتية بغية اكتسابها معاني أخرى منبثقة من أكثر اللقاءات إثارة للدهشة وأقلها توقعاً ، وهو ما يفضي إلى صور تتضمن أكبر قدر من التضاد في مظهرها ، مما يزعزع أكثر الرؤى اليومية ثباتاً ، ويبعث في النفس توقعات مهمة لاستنفد مما يضي على الصور السريالية مساحة شعرية عميقة . وقد رحبت السريالية بالغوص إلى « اللاوعي » ذلك المخزن الذي فيه الأشياء في أكثر العلاقات غرابة وفجائية ، وآلت على نفسها أن تعلو الصور النابعة عن العقل الباطن مرجحة بذلك أشد الترحيب بالمعرفة الطلية الأولية للوجود .

في كل مكان . . وفي مصر أيضاً

لما كانت التعبيرية تلبى حاجة متأصلة في الكيان الإنساني ، فهي لا تعرف توقفاً ولا حدوداً وقد فتحت جناحيها ، ووصلت في تحليقها إلى أمريكا اللاتينية التي روتها فنون القبائل الهندية القديمة . ولقيت أرضاً خصبة بالمكسيك على الأخص في فن كليمنت أوروزكو (١٨٨٣ - ١٩٤٩) ودييجو ريفيرا (١٨٨٦ - ١٩٥١) ودافيد الفارو سيكيروس (المولود عام ١٨٩٦) وتصاويرهم الحائطية ، كما استطاع روفوتامايو (المولود عام ١٨٩٩) أن يُبلغ الأجيال الحاضرة رسالة المكسيك القديمة مستحضراً الروح الكامنة في فنون القبائل المكسيكية القديمة ، وقد صاغ مكتشفاته القومية في صياغات تعبيرية حديثة ، ومثله أيضاً المصور الكوبي ويلفريدو لام (المولود عام ١٩٠٢) الذي استعار الصياغات السريالية .

كما قدر للتعبيرية ، هذه الحركة العالمية - أن تؤدي في الولايات المتحدة الأمريكية دوراً فعالاً بتحطيم الحاجز الهش المقام للفصل بين الفن التشخيصي (النقلي) واللاتشخيصي (التجريدي) ، فظهرت «التعبيرية التجريدية» التي أحلت «الايقاعية الحيوية» محل «الهندسية الصارمة» ولنستمع إلى ما يقوله في هذا المقام المصور الأمريكي بارنيت نيومان :

« في عالم من الهندسيات » أوضحت الهندسة ذاتها أزمنا الأخلاقية ، ولكن الحل لن يتأتى بركلات عنيفة في رقصة جاز عصرية ، بل بالإدلاء بإجابة لاهندسية فيها من أى نوع . وإذا لم نواجه أزمنا ونكتشف رؤية جديدة مبنية على مبادئ جديدة فلن يكون ثمة حرية . إن الحرية مثل العاطفة صوت حى ، وعندما أستمع إليه يجب أن أتركه يتحدث . ويمكن أن تعتبر هذه السطور ميثاقا معلنا عن « التجريدية التعبيرية » الأمريكية . ومن أبرز أسماؤها جاكسون بولوك ، وجوتليب ، ونيومان ، وكلاين ، ودى كونينج ، وسام فرانسيس .

وقد استمتع بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) فى أعماله بأن يترك نفسه يضيع بين خيوط عنكبوت أوفى تيه من الحلزونات والأسهم لا يخرج من شباكها إلا بالفراغ من لوحته ، وذلك فيما سمي « بالتبعية » أو « التصوير الحركى » وما من وقت وصلت فيه « التعبيرية » إلى هذه الذروة ولا كانت حرية الفنان بهذا الإطلاق .

وفى عام ١٩٣٢ مضى المصور الإسباني الكبير بابلويكاسو (١٨٨٢ - ١٩٧٣) إلى مرحلته المسماة بمرحلة « الوجوه المزدوجة » وهى محاولة لتقديم الوجه الإنسانى فى أكثر من وضع فى وقت واحد . وبعض هذه الوجوه التى يمسحها ييكاسو ذات قوة تعبيرية هائلة ، مثل وجه « المرأة للباكية » التى صورها عام ١٩٣٨ حتى إن المشاهد يتنباه الإحساس بأن ييكاسو لم يكن بصور بتلك اللوحة وجهاً بل حالة نفسية . وربما كان

بيكاسو بهذه الوجوه المدعورة المتوسلة الضارية قد استشعر بركة الدماء التي ستلقى بالإنسان فيها حرب عالمية تطرق الأبواب وتجلى أمام بصيرة الفنان سؤال أخطر من كل الأسئلة الشكلية التي عرض لها فنه من قبل وهو: ما قيمة الإنسان؟ ويحكى الناقد وتاجر اللوحات كاهنويلر أن بيكاسو حدثه عام ١٩٣٣ عن فن ليس سعياً نحو رؤية جمالية جديدة، بل إجابة عن الأسئلة القلقة التي تؤرق بال البشر. وقد استعرت نار السؤال والإجابة في «مصارعات الثور مينوس» عام ١٩٣٥ حيث نرى الزواج الأبدى في قلب الإنسان بين التور والظلام، بين الحرية والاستبداد. وفي عام ١٩٣٧ بدت تعبيرية بيكاسو عارمة، وقد أثارها الحرب الأهلية الدائرة في بلاده، ف رسم لوحته الحائطية الضخمة «جيرنيكا» في صورة من الغضب والاشمئزاز عقب إرسال النازي لطائراتهم والاعتداء على القوم الغزل في جيرنيكا عاصمة مقاطعة الباسك الإسبانية. وفي عام ١٩٤٩ قدم بيكاسو لوحته الذائعة الصيت «الحمامة» تحية للسلام والمحبة بين البشر. وقد دخل فنه الوداعة والسكينة والرصانة، إلا أنه تحت تأثير انفعاله بأعمال الوحشية في كوريا صور لوحته «مذبحة في كوريا» عام ١٩٥٠ إيمانا بمبدئه الأصيل من وجوب الدفاع عن الإنسان ضد كل الاعتداءات البربرية، سواء كانت تلك الاعتداءات في إسبانيا أو في كوريا أو في الجزائر.

ويمكن التعبيرية الحديثة أن تنسب لنفسها «رءوس الشوك» للمصور

الإنجليزى جراهام ساذرلاند (المولود عام ١٩٠٣) و« رسوم الحرب »
لأندرية ماسون (المولود عام ١٨٩٦) و« الغابات الاستوائية » لماكس
إرنيست (المولود عام ١٨٩١) التى تشع بالجعارين الوضاعة و« معارك »
جورج ماتيو (المولود عام ١٩٢١) بصخبه وقذفه للألوان بحموية تولد
صددمات لونية مثل البروق والصواعق .

كما يمكن أن تدعى التعبيرية لنفسها من أعمال التصوير الفرنسى
الحديث أيضاً عوالم ديوفيه ومارفينج وبوجيه وبييرسولاج وهارتنج . وفى
ألمانيا نجد برونينج وفى النمسا نجد هندرتواسير بلوحاته الشبيهة بالخرائط
الجغرافية للأنهار التى تبدو كالأحشاء ، وفى إيطاليا نجد دوقا وبورفى وفى
إسبانيا نجد تاييس وساورا .

وهناك أيضاً الهولندى كاريل أيل وزميله البلجيكى الشينسكى ،
واليابانيون سوجاى وكاى ساتو وكيئو ، وزاووكى ، وإن كانت تقاليد
أسلافهم تُحبط بعض الشيء من طموحاتهم الذاتية .

وفى مصر نجد أول التعبيريين « راغب عياد » (المولود عام ١٨٩٢)
ومن بعده « حامد ندا » (المولود عام ١٩٢٤) الذى تجلت تعبيريته منذ
معارض « جماعة الفن المعاصر » فى الأربعينيات و« جاذبية سرى »
« المولودة عام ١٩٢٥ » التى تحولت من « التعبيرية الاجتماعية » إلى
« التعبيرية التجريدية » و« قواد كامل » (١٩١٩ - ١٩٧٢) الذى
مارس عن جدارة وجسارة « التصوير الحركى » من خلال « تجريدته

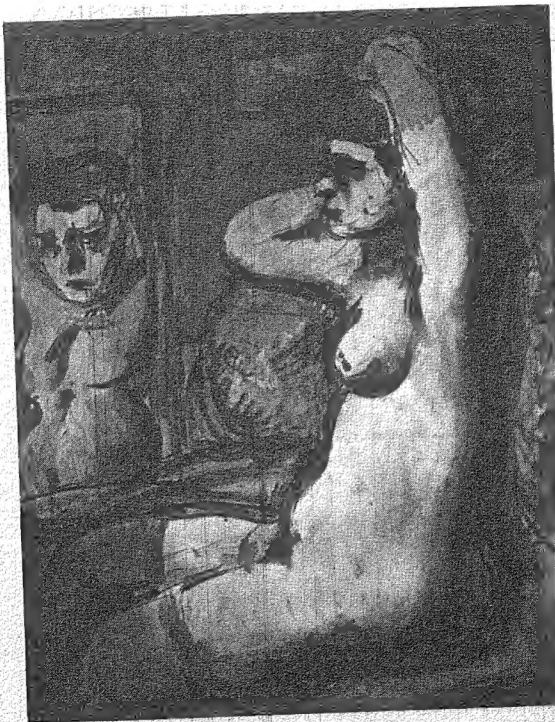
التعبيرية « و » جورج البهجورى « (المولود عام ١٩٣٢) وقد ارتقى
برسومه الكاريكاتيرية إلى تعبيرة تجلت بالأخص فى شخصه النحيلة
السمراء التى تظاللك عيونها بشتى الأسئلة ، وتستفسر منك عن شتى
الإجابات ، والمصور السكندرى « فاروق شحاته » (المولود عام ١٩٣٨)
الذى كرس أعماله فى الحفر للترجمة عما فى قلب الإنسان من ألم
 واحتجاج ، ولعله أكثر مصورينا ارتباطاً بالتعبيرية الألمانية ، كما يمكن
التعبيرية المصرية أن تفخر أيضاً بأعمال للمصور الكبير « رمسيس يونان »
(١٩١٣ - ١٩٦٦) .



شكل (١) شاحال - الحوب



شكل (٢) أوردو-كو - الصحابة



شكل (٣) روهه - أمام المرأة

الكتاب القادم

ميراث الفقراء

فؤاد شاكر

رقم الإيداع	١٩٧٨/٢٦٠٤
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٢٣٣-٢

٧٨/٨ ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

كتاب

هذا كتاب

نشر التعبير إلى سبع أصول في إدراك
السرود تفصح عن الأحاسيس الداخلية . . بما
لنبقنا في التعبير .
وهذا بحث في مغزى ودلالة التعبير في الفن
الحديث ومقارنه واعية بينها وبين المذاهب الفنية
الأخرى .

P

064

72

